

*Линков В. Я.* Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989.

*Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870–1953. М., 1994.

*Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997.

*Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1997.

*Михайлов О.* Строгий талант: Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1976.

Неизвестные рассказы И. А. Бунина / Публ. Ю. Мальцева // Новый журн. (Нью-Йорк). 1987. Кн. 168–169.

Письма И. Бунина к Б. Зайцеву / Публ. А. Зверева // Новый журн. (Нью-Йорк). 1980. Кн. 138.

*Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

Слово о смерти: Сочинение епископа Игнатия Брянчанинова. М., 1991.

*Созина Е. К.* Об одной интертекстуальной «оппозиции» в творчестве И. Бунина (статья первая) // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 1999. Вып. 4.

*Соловьев В. С.* Судьба Пушкина // Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990.

*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 24 т. М., 1982. Т. 12.

*Федотов Г. П.* Святые Древней Руси. М., 1990.

*Флоренский П., свящ.* Малое собр. соч. Б. м., 1993. Вып. 1: Имена.

*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2.

**Н. В. Пращерук**

## **РЕАЛЬНОСТЬ ДУХОВНОГО В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА: СОФИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Следует начать с уточнения объема и содержания понятия «духовный», поскольку употребляется оно, на мой взгляд, неоправ-

© Пращерук Н. В., 2007

данно широко, в самых разных смыслах [см.: Философский энциклопедический словарь, 1997, 146–147], часто метафорически. Я в данном случае имею в виду прямое значение этого понятия, этимологически восходящее к слову «дух» опять же в его основном – религиозном – значении. Поэтому «духовный, духовное», в нашем понимании, – это «все относящееся к Богу, церкви, вере...» [Даль, 1981, 503]. Необходимо также пояснить и саму формулировку темы. Почему мы говорим именно о духовном, а не о религиозном? Понятие «религиозное» уже содержит в себе определенную системность, отчетливую мировоззренческую и оценочную доминанту и изначально предполагает такой подход, который разрушил бы органику «вхождения» в бунинский текст с его артистической «непреднамеренностью» и особой пластикой изображения. Мне также представляется, что и в других случаях исследование того, насколько реально «присутствие» духовного в художественном мире художника, какова природа этого духовного, позволило бы говорить более предметно о характере религиозности этих художников и о религиозной составляющей их произведений.

Бунин-художник не просто сознавал, как другие классики, сверхличную и часто отвлеченную значимость духовного для любого человека, но и обладал поистине редкостным даром видеть, ощущать конкретное бытие этого духовного в человеческой жизни. Поэтому мы и ставим в нашем исследовании вопрос именно о реальности, об очевидных знаках «пребывания» духовного в художественном мире бунинских произведений. Как, за счет чего и с помощью каких приемов создается такая реальность и какова ее природа? На мой взгляд, философские и методологические основания для поиска ответов на подобные вопросы следует искать прежде всего в самом типе бунинского художественного сознания, его яркой феноменологической одаренности и устремленности, обусловивших особые отношения героя и окружающего мира в произведениях художника. Эти отношения выстраиваются в основном как «ситуации встречи», носят характер интенсивного переживания, т. е. самого непосредственного, самого прямого общения «я» с реальностями разного рода через участие в них. Дистанция между «я» и «не-я» в художественном мире Бунина, по существу, снимается и создается эффект прямого «присут-

ствия» или «вхождения» как бы «самих вещей в оригинале» (Н. Лосский), а не их символов, копий или отражений. В видимом у художника есть то, что видится, в слышимом – то, что слышится, в переживаемом – то, что переживается [см.: Пращерук, 1999, 101].

По тому же принципу выстраивается в его произведениях и духовная реальность. Организуя ее прямое «присутствие» или «вхождение» в человеческий мир, Бунин разрушает стереотип традиционной противопоставленности духовного телесному. Его позиция очень близка размышлениям С. Булгакова, которые мы находим в книге «Свет не вечерний»: «Телесность по существу своему вовсе не есть противоположность духу, ибо существует и духовная телесность... и именно такая телесность и содержит в себе онтологическую норму тела. Напротив, телесность в смысле отрицания духовности есть лишь определенное состояние тела, и притом болезненное, а не его сущность... Эту сущность надо видеть в *чувственности* (здесь и далее курсив автора. – Н. П.), как особой самостоятельной стихии жизни, отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чуждой и не противоположной. Чувственность совершенно ясно отличается как от субстанциально-волевого ядра личности, так и от причастного к Логосу мышления, умного видения идей, их идеального созерцания: наряду с волей и мыслью есть еще чувственное переживание идей, – их отелеснение... При всей своей блистательности логические схемы, способные вместить весь мир, не могут реально породить ни одной пылинки, не идеальной, но чувственной, реальной. Именно телесностью или чувственностью и устанавливается *res, бытие*... Мы нащупали одну из основных черт телесности, как чувственности: ею устанавливается *реальность* мира, сила бытия» [Булгаков, 1994, 217–218].

Произведением, иллюстрирующим эту проблематику, что называется, в чистом виде, становится рассказ «Воды многие». Известно, что он представляет собой почти не переработанный Буниным дневник его путешествия на Цейлон в феврале – марте 1911 г., и герой-повествователь здесь предельно сближен, соотносен с самим автором. Рассказ достаточно изучен, он правомерно относится к произведениям обобщающего плана, в которых формулируются заветные идеи художника. Для нас в данном случае

этот рассказ важен как «устанавливающий» реальность и силу духовного бытия в жизни человека, как являющий виртуозную технику такого «устанавливания».

Ситуация путешествия освобождает героя от привычной системы отношений, от исполняемых им социальных ролей, от конкретно-исторической и национальной принадлежности и дает возможность непосредственно ощутить живую сопричастность величественной картине окружающего пространства. Отрешенность путешественника от «содержаний» прошлой жизни, от прежних связей и стереотипов напоминает нечто вроде «феноменологической редукции» в ее прикладном – к конкретной жизненной ситуации – и художественном вариантах. Душа героя предельно раскрепощена и готова вместить, удержать и сохранить всю полноту открывающихся реальностей и смыслов, недостижимую в обычных условиях. При этом герой еще более свободен, чем, например, в «Тени птицы», он стремится выйти, если можно так сказать, за пределы культурного пространства непосредственно в сферу духовного, божественного: «Уже в Океане. Совсем особое чувство – безграничной свободы» [Бунин, 1966, т. 5, 326]<sup>1</sup>. Не случаен в этом контексте символический жест выбрасывания книг – вещественных знаков культуры – за борт корабля: «Потом решительно пошел в каюту... и торопливо стал отбирать прочитанное и не стоящее чтения. А отобрав, стал бросать за борт и с большим облегчением смотреть, как развернувшаяся на лету книга плашмя падает на волну, качается, мокнет и уносится в океан – навеки» [5, 327]. Не случайно и эмоциональное суждение героя, противопоставляющее «крохотный литературный мирок» «той обыденной жизни, которой живет огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды» [5, 327], как и желание автора ограничить местопребывание героя плаванием по океану, завершив рассказ именно перед прибытием в Коломбо.

Стремление ощутить присутствие духовного в окружающем пространстве совершенно определенно обозначено уже в кратком, но удивительно емком и говорящем эпитафье: «Господь над водами

---

<sup>1</sup> Далее в статье бунинский текст цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.

многими...» Взятый из Псалтыри, он не только определяет содержательный ракурс рассказа и его основную интонацию открытости и благодарения восторженного сердца («Сейчас, благодарный и за эту лампу, и за эту тишину, и за то, что я живу, странствую, люблю, радуюсь, поклонюсь Тому, Кто незримо хранит меня на всех путях моих своей милосердной волей» [5, 314] и т. п.), но и эстетически обязывает автора к совершенству слога и образов.

С самого начала повествователь задает высокую тему прямой – без посредников – обращенности к Богу: цитируется библейский текст, обозначается душевное состояние переживания сущности жизни как «радостного причастия вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой» [5, 314–315] повествователем, и, наконец, следует понятная человеческая просьба: «Продли, Боже, сроки мои!» [5, 315]. При этом Бунин дает «домашний», очеловеченный вариант такого высокого общения. Ситуация изящно и в то же время вполне очевидно обставлена яркими бытовыми и дорогими автору подробностями: «На пароходе уже давно тишина. Тихо и на рейде. Вот вторая склянка, – успокаивающий и слегка грустный звон, – бам-бам, бам-бам, – десять часов. Я выбрал себе одну из трех кают возле кают-компаний... У меня просторно и все прочно на старинный лад. Есть даже настоящий письменный стол, тяжелый, прикрепленный к стене, и на нем электрическая лампа под зеленым колпаком. Как хорош этот мирный свет...» [5, 314].

Все эти подробности: и «слегка грустный звон, – бам-бам, бам-бам», и «настоящий письменный стол», и лампа, – создают особую атмосферу естественности, органичности и даже интимности происходящего. Эта атмосфера, лишенная всяческой отвлеченности и патетики, – необходимое условие для столь же органичного узнавания чуткой, настроенной душой героя знаков божественного присутствия в окружающем его мире. Первым таким знаком становится увиденная путешественником вершина Синая, вызвавшая у него чувство «Его близости, Его ветхозаветного, но вместе с тем и вечного владычества, ибо это вечно, вечно...» [5, 315]. Душа, открытая мистическому общению, угадывает и другие знаки Его пребывания в мире. Герой улавливает в морском ветре божественное дыхание: «...а ветер, истинно Божие дыхание

всего этого прелестного и непостижимого мира, веет во все окна и двери, во все наши души, так доверчиво открытые ей, этой ночи, и всей этой неземной чистоте, которой полно это веяние» [5, 332]; воспринимает «воды многие» раскинувшегося вокруг океана как «вечно юное Божие лоно» [5, 333]. И даже рулевой, управляющий кораблем, в его представлении – человек, облеченный «истинно высоким саном», «ведущий нашу морскую стезю, сопряженный с тем непостижимыми, Божьими силами, которые колеблют, правят эту стрелку (стрелку руля. – Н. П.)» [5, 322].

Все это примеры чувственного участия «я» в мире, примеры той самой чувственности, которая является «отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чужда и не противоположна» [Булгаков, 1994, 217]. С помощью именно такой чувственности – «чувственного переживания идей – их *отелеснения*», по выражению С. Булгакова, – и обеспечивается реальность духовного бытия в бунинском мире. Кроме визуализации Его знаков в окружающем пространстве и прямых отсылок к собственным переживаниям, их интенсивности («...сидел, читал, думал о многом и разном, но за всем был Синай»; «...смотрел на пески впереди, но все время чувствовал тот жуткий в своей древности и вечности Образ...»; «...и это и страшило... и восторгало» и т. п.), Бунин широко цитирует в «Водах многих» библейский текст. Герой словно слышит здесь, в океане, боговдохновенные речи ветхозаветных пророков, обращенные через века именно к нему, включается в диалог, остро переживая это. Цитирование Книги книг в данном случае есть также проявление чувственного опыта героя, своеобразное расширение «телесности» бунинского текста (приемов «отелеснения», которые он использует в рассказе), поскольку столь интенсивное вслушивание в библейское слово, напряженное его проживание открывает в этом слове нечто «осязаемо-вещественное», настоящее «обиталище» [Пращерук, 1999, 16] подлинного бытия. И потому перед нами не просто цитаты, перед нами одна из возможностей «прямого выхода» в сферу духовного, «незыблемо-священного», обнаруженная и переживаемая героем, возможность диалога с Богом, «глаголавшим пророки».

Устанавливаемая в рассказе реальность присутствия Бога усиливает у героя потребность понять смысл земной человеческой судьбы и одновременно (при всей неразрешимости этой проблемы

для человека) дает радость ощущать себя во власти Божьей воли, вверить свою жизнь божественному промыслу. «Поразительна полная неизвестность и случайность всякой земной судьбы, — размышляет герой, — я именно из тех, которые видя колыбель, не могут не вспомнить о могиле. Поминутно думаю: что за странная и страшная вещь наше существование — каждую секунду висишь на волоске! <...> И на таком же волоске висит и мое счастье, спокойствие, то есть жизнь, здоровье всех тех, кого я люблю... За что и зачем все это?» [5, 327]. И чуть позже: «...глядел с палубы в пустой простор этих “вод многих”... все с тем же вопросом в душе: за что и зачем? — и в этой же самой Божьей безответности, — непостижимой, но никак не могущей быть без смысла, — обретая какую-то святую беззаботность» [5, 327].

Можно сказать, что в рассказе мы обнаруживаем некое мистическое пространство, образуемое и трепетной обращенностью героя к Богу, и возникающим между ними диалогом, в котором ответы Бога, естественно, несказуемы («Божья безответность»), но угадываются утонченной душой путешественника в многочисленных знаках присутствующего в мире «незыблемо-священного». Причем в мистическом общении героя с реальностью нет пантеизма, поскольку она, эта реальность, не обожествляется, а совершенно определенно ощущается и воспринимается героем как сфера божественного творчества. В финальном обращении это выражено с предельной ясностью: «...светлая ночь Твоя» [5, 337]. Все вокруг во власти Бога, все в Его творении подчиняется «строгой иерархии»: «В море, в пустыне, непрестанно чуя над собой высшие Силы и Власти и всю ту строгую иерархию, которая царит в мире, особенно ощущаешь, какое высокое чувство заключается в подчинении...» [5, 332].

Повторением сходных понятий — «непрестанно чуя», «особенно ощущаешь», «высокое чувство» и т. п. — Бунин вновь и вновь отсылает нас не к собственному знанию о Боге, а именно к состояниям ощутимости Его присутствия, дорожа этими состояниями. Ощущаемостью такого рода, которую С. Булгаков называет духовной чувственностью и которая, конечно, не может быть приравнена к плотской чувственности [Булгаков, 1994, 219–220], в бунинском произведении утверждается не просто реальность духовного, утверждается реальность духовного как «жизнь

в красоте» [Там же, 221]. Тема порядка и красоты Божьего мира и особой человеческой способности не только прикоснуться к этой красоте, но и запечатлеть, воплотить ее черты, ее лики в эстетически совершенных образах и картинах и тем самым словно продолжить дело творения нарастает на протяжении всего повествования и становится в конце концов главенствующей. Несмотря на свой открыто медитативный характер, бунинский текст переполнен изумительными по мастерству и выразительности художественными образами, конгениально сохраняющими для всех нас красоту, растворенную в мире и открывшуюся путешественнику благодаря усилиям его своеобразного «духовного осязания» реальности. Вот лишь некоторые примеры: «Далеко сзади, за кормой – бесконечно разлит по зыби розоватый блеск луны, золотой ломоть которой почти лежит на воде» [5, 328]; «Небо перед закатом было неизменно золотое, сияющее; потом оно краснело, вместе с краснеющим солнечным шаром, который, коснувшись горизонта, слегка вытягивался, становился огненно-багряной митрой» [5, 329] и т. п. Рассматривая такого рода примеры, можно вполне определенно говорить о том, что бунинский повествователь демонстрирует нам свою блестящую способность не просто созерцать красоту окружающего мира, он показывает преобразующую силу подобного созерцания. Энергия преобразующего начала, которая во многом ведет героя и определяет повествовательную стратегию текста, может быть осмыслена в соотношении с идеями софиологов, полагающих, что «акт преображения тварного мира искусством является способом преодоления “границ” и установления «живого единства идеальности и реальности, мыслимости и бытия» [Новикова, 1999, 21].

При этом Бунин убежден, что восприятие красоты нельзя ограничивать каким-либо одним чувством, например зрением, ее способны ощущать не только зрение, но и слух, и осязание, и вкус, и обоняние – всем нашим чувствам доступна область прекрасного. Поэтому его герой-повествователь демонстрирует и утонченный дар живописного видения мира («...ахнул: луна – зеленая!.. Нежно-зеленая, на гелиотроповом небе, среди пепельных облаков, над зеленым блеском океана!» [5, 336]), и способность восхищаться песней, которая «со сладкой грустью говорит о счастье жить, любить, мечтать в этом светоносном Божьем мире...», и волнение



от «сладкого веяния ветра». В такой радости прикосновения к миру горнему бунинский путешественник находит то, что сродни булгаковскому «духовному услаждению» [Булгаков, 1994, 221]. Не случайно, описывая свои переживания, герой последовательно проводит через все повествование тему «сладости» этих переживаний и ощущений: «...какое сладкое счастье – это солнечное утро...» [5, 329]; «сладкая грусть» [5, 321]; «сладкое веяние ветра» [5, 330]; «сладок шум воды...» [5, 333]; «И я был в страшной и сладкой близости Твоей...» [5, 337]. Кроме того, на фоне общего великолепия картин природного мира достаточно четко проступает здесь «звездный сюжет». Такое обилие и разнообразие звезд трудно встретить в каком-либо еще бунинском произведении: «Небо от большого количества звезд первой величины было мрачно и торжественно» [5, 319]; «В шесть часов, тотчас же после заката солнца, увидел над самой своей головой, над мачтами, в страшно большом и еще совсем светлом небе, серебристую россыпь Ориона. Орион днем! Как благодарить Бога за все, что дает он мне, за всю эту радость, новизну!» [5, 322]; «Россыпь Ориона в зените. Южный Крест на юге, в большом пространстве почти пустого неба. Смотрел на него и вдруг вспомнил, что у Данте сказано: “Южный Крест освещает преддверие рая”. Слева низко лежала серебром раскинутая по темно-синему небосклону Большая Медведица, под нею, почти на горизонте, печально белела Полярная звезда. А на востоке точно ветром раздувало какую-то огромную и великолепную звезду, ровно и сильно пылавшую красным огнем. И ход наш был прямо на нее» [5, 326]; «Там, в светлом и совсем пустом небе, под Южным Крестом, все мерцает одинокая низкая звезда. Какая? Надо завтра спросить моряков. Может быть, Альфа Центавра? – Как пленительно, загадочно звучали для меня всю жизнь подобные слова! И вот Бог дал мне великое счастье видеть все это...» [5, 330]; «Опять ветер с востока, звезды чисты» [5, 334]; «Проснулся, чтобы записать: звезда пылала на горизонте впереди целым золотым костром» [5, 335]; «...мирно сияет лунный лик в высоте передо мной, а ниже, в светлой и прозрачной бездонности южного небосклона, тихо теплятся алмазы Южного Креста» [5, 337] и т. п. Думается, что «звездный сюжет» продиктован здесь не только фабульной ситуацией – плаванием на корабле и непосредственным

созерцанием океана и неба («Все огромно: и океан, и небо, и все пространство между ними...» [5, 335]), но и традиционным символизмом звезд, повышенной смысловой нагрузкой на эти образы в культуре. Звезда издавна трактуется как символ духа и духовных устремлений человека [Словарь символов, 1994, 206–207], и в подобном произведении, сосредоточенном на образах «незыблемо-священного» в мире, она не может не занимать лидирующего места. Более того, звездная тема, столь блистательно реализованная в рассказе и напрямую соотносимая с темой красоты окружающего пространства, открывающейся человеку, вновь выводит нас в сферу переключек Бунина-художника и той традиции русской религиозной философии, которая связана с учением о Софии. Сошлемся вновь на С. Булгакова, который в «Свете невечернем» прямо говорит о том, что «красота есть откровение св. Духа по преимуществу» [Булгаков, 1994, 221]. А П. Флоренский, полагавший, что «благодаря Софии между тварью и Богом... не оказывается онтологического разрыва», считал, что «идея Софии зависит от того, с какой ипостасью она созерцаема. Она – “идеальная субстанция, основа твари, мощь и сила бытия ее” по отношению к Отцу, “разум твари, смысл, истина или правда ее” по отношению к Сыну, “духовность твари, святость, чистота и непорочность ее, т.е. красота” по отношению к Святому Духу» [цит. по: Русская философия: Словарь, 1995, 467].

Следовательно, пронаблюдав, как создается в рассказе «Воды многие» реальность духовного, мы можем отметить следующее. Во-первых, реальность эта внецерковна и внеконфессиональна, она носит глобальный и масштабный природно-космический характер, и герой-повествователь здесь свидетельствует от имени «души всего человечества»: «...казалось, душа всего человечества, душа тысячелетий была со мной и во мне» [5, 316]. И во-вторых, в ней совершенно отчетливо реализована тема софийности в том смысле, который вкладывал в это понятие В. Соловьев: «*Это мы с Богом, как Христос есть Бог с нами*» [Русская философия: Словарь, 1995, 467]. Если иметь в виду ранее упомянутую типологию Софии, предложенную П. Флоренским и, на мой взгляд, методологически продуктивную для понимания данного текста с точки зрения исследуемой проблематики, то оказывается, что в этом произведении идея Софии созерцаема Буниным-художником

в двух отношениях: в отношении к Отцу – отсюда столь важные здесь ветхозаветный мотив и тема величия сотворенного Богом мира – и в отношении к Святому Духу, проявляющем духовность реальности и человека как красоту. Думается, с этих позиций могут быть рассмотрены и другие бунинские произведения «космополитического» характера, которые сориентированы на «познание тоски всех стран и всех времен» и в которых духовная проблематика занимает ведущее место. И даже наиболее «буддийские» тексты художника не составят при этом исключения, поскольку и в них главным для Бунина было не ортодоксальное следование восточной религиозной традиции, а возможность на ином материале реализовать дорогую для него идею примирения духа и тела, духа и материи, идею, сближающую его в большей степени именно с софиологами. «Софийность» мироощущения и позволила в конечном итоге Бунину столь изящно и органично соединять в своем творчестве ярко выраженный эстетизм и напряженность духовных исканий. И это редкий пример в русской литературе.

Несколько иной характер носит духовное в тех произведениях художника, которые исследуют феномен человеческой жизни и судьбы на отечественном материале. Так, в «Жизни Арсеньева» герой-повествователь уже не свидетельствует «за весь род человеческий», он говорит от своего имени – Алексея Арсеньева, он живет в определенных и конкретных обстоятельствах и укоренен в определенной – православной культуре. И потому реальность духовного здесь утверждается не только в общем мифообразе человеческой жизни, через универсальные символы и категории, но и в совершенно конкретном, по-человечески волнующем сюжете постепенного вхождения героя в мир православной религиозности.

С первой же страницы автору важно подчеркнуть, что его герой «родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» [6, 7], что род его «знатный, хотя и захудалый». И далее, развивая тему «корней», Арсеньев совершенно закономерно упоминает православный праздник Духов день, когда «призывает церковь за литургией “сотворить память всем от века умершим” и возносит... прекрасную и полную глубокого смысла молитву: “Вси рабы Твоя, Боже, упокой во дворах Твоих

и недрах Авраама, – от Адама даже до днесь послужившая Тебе чисто отцы и братии наши, други и сродники”!» [6, 8]. Другими словами, герой вполне определенно соотносит свое «я» с конкретной, а именно православной традицией. Можно сказать, что такой исходной – национальной и религиозной – определенностью Арсеньева, обозначенной им самим в начале своего путешествия по собственной жизни, задаются параметры этого путешествия, его сквозные темы. Поэтому с самых первых страниц религиозные впечатления и переживания маленького Арсеньева становятся важной составляющей мифопоэтической картины человеческой жизни в целом, органично включаются в общую экзистенциальную проблематику книги. Так, первое путешествие в город, ставшее одним из определяющих событий в жизни героя и ознаменовавшее существенное расширение его впечатлений, его жизненного и «пространственного» опыта, навсегда соединяется для него с образом церкви и колокольни Михаила Архангела, «возвышавшейся надо всем в таком величии, в такой роскоши, какие и не снились римскому храму Петра, и такой громадой, что уже никак не могла поразить меня впоследствии пирамида Хеопса» [6, 11]. Подобные впечатления, как и, например, восприятие «какого-то зимнего вечера с ужасным и очаровательным снежным ураганом за стенами... что всегда бывает “на Сорок мучеников”» [6, 16] или детские переживания великопостных дней с наступающей затем Пасхой, в своей конкретности словно призваны соединить универсальные символы и категории человеческого бытия с остротой и неповторимостью живого человеческого опыта. Благодаря этому вся бесконечность открывающегося герою мира в его четверичном измерении [Пращерук, 1999, 106–135] есть для него, почти по Флоренскому, «понятие не идеальное, не материальное, а живое, которое при этом чувственно воспринимается» [П. А. Флоренский по воспоминаниям А. Лосева, 1990, 12]. Именно так звучат в контексте всей книги пронзительные признания Арсеньева: «О, как я уже чувствовал это Божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности» [6, 18]; «Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о Нем, ощущение Его? Думаю, что вместе с понятием о смерти. Смерть, увы, была как-то соединена с Ним (и с лампадкой, с черными иконами в серебряных и вызо-

лоченных ризах в спальне матери). Соединено с Ним было и бессмертие. Бог – в небе, в непостижимой высоте и силе, в том непонятном синем, что вверху, над нами, безгранично далеко от земли...» [6, 26]. Здесь, как и в «Водах многих», подлинность Бога открывается состояниями осязаемости Его присутствия, духовной чувственностью героя. И это подчеркивается не только повтором слов с характерной семантикой (чувствовал, ощущение и т. п.), но и введением целого ряда предметных образов, обладающих цветовой и фактурной определенностью и потому еще более усиливающих эффект прямого приобщения, прикосновения к тому непостижимому, что именуется духовной реальностью.

Вместе с тем в «Жизни Арсеньева» мы видим и нечто иное, особое. Это иное связано, на мой взгляд, как раз с тем, что художник делает акцент на собственно антропологической проблематике, переводит свои размышления в аспект конкретной человеческой судьбы. Антропология, потеснив онтологию, позволила Бунину выявить новые грани присутствия духовного в человеческом мире. Это связано прежде всего с темой смерти, которая становится в книге сквозной и которая не только раскрывает драматизм человеческого существования, всегда сопряженного с физическим концом, но и закономерным образом выводит нас к экзистенциальной проблеме о смысле человеческой жизни. Не случайно в процитированном суждении соединяются понятия смерти и бессмертия как означающие вечную дихотомию каждой человеческой судьбы. Не случайно и то, с какой настойчивостью Арсеньев восстанавливает в своем повествовании каждый свой опыт столкновения со смертью. Сцены переживания смерти близких и не очень близких людей – одни из самых важных в книге. Смерть страшна герою: «событие страшное и огромное»; «помню страшные слова»; «я уже знал, что в пятницу поставят пред алтарем в рождественской церкви то, что называется плащаницей и что так страшно...»; «моя устрешенная... душа»; «все было... страшно, тихо»; «та страшная весенняя ночь»; «Это первое, что жутко, – эти так широко и свободно раскрытые смертью ворота...». Страшна своими подробностями, той жуткой вещественностью, которой сопровождается ее присутствие в доме, в семье: «в зале, на столе, в лампадном могильном свете, лежала недвижная нарядная кукла с ничего не выражающим бескровным личиком

и неплотно закрытыми черными ресницами...» [6, 43–44]; «каким холодом и смрадом пахнуло на меня и как потрясла меня своей ледяной твердостью темно-лимонная кость лба...» [6, 111] и т. п. Достаточно подробные описания покойных, а также повторяющиеся детали, связанные с атрибутикой похорон, в частности, настойчивые упоминания о крышках гробов («с ужасом увидел совсем рядом с собой длинную, стоймя прислоненную к стене, новую темно-фиолетовую крышку гроба»; «высится и блистает желтым лакированным дубом гробовая крышка необычной формы, – в боках расширенная») подчеркивают тяжесть, безоговорочность, непоправимость свершившегося.

Между тем в смерти есть и нечто влекущее, связанное с ее непостижимостью, невозможностью для человека разгадать ее тайны, а также с тем, что в такие минуты душа человеческая может утолить свою жажду «пределов», прикоснуться к грани, за которой уже тот иной мир, где всесильная смерть над ней не властна. Почти физическое ощущение этой грани, обостряющее экзистенциальное значение сцен смерти в книге, передается благодаря, казалось бы, странному соседству подчеркнутой вещественной предметности с поэтичностью, высокой символикой некоторых образов. Так, в сцене смерти великого князя, которую можно считать завершающей в развитии этой темы, сразу же после описания уже упомянутой «гробовой крышки необычной формы» герой дает нам совершенно иной по своей смысловой и интонационной наполненности визуальный образ: «В глубине угла, за гробовым возглавием, робко и нежно, как в детской спальне, теплится на столике перед древним серебряным образом лампадка» [6, 188]. В этих «робко и нежно», «теплится» и т. п., так контрастирующих с грубой материальностью смерти, угадываются знаки того, что ей противодействует, таится надежда на возможность ее преодоления. Можно сказать, что бунинский герой ищет такую возможность не только в творчестве и памяти, но и в мистике православных обрядов. Не случайно он достаточно подробно останавливается на описаниях обрядовой стороны похорон, а также широко использует цитаты из богослужебных и священных текстов. Так, сцена смерти великого князя практически вся строится на перебивках подробностей прощания с покойным и цитат из православных молитв: «“Милости Божия, царства небесного

и оставления грехов его у Христа, бессмертного Царя и Бога нашего, просим"... Потом взгляд мой опять останавливается на трехцветном знамени...» [6, 190] и т. п. Цитаты эти сами по себе включают нас в ситуацию общей молитвы, увеличивая эффект реального переживания за умершего и упования на память о нем и его вечную жизнь.

Есть и другой аспект. Е. Новикова в своей монографии «Софийность русской прозы второй половины XIX века», рассматривая разные подходы к исследованию проблемы, специально останавливается на роли евангельского текста в произведениях русской классики и, опираясь на софиологическую эстетику, показывает, что подобный способ введения сакрального содержания в художественный мир произведения напрямую связан с глобальной темой преображения, призван в каждом конкретном случае решать задачу преображения тварного мира. «С позиций софийности акт включения евангельского текста в произведение может быть интерпретирован как теургийно-софиургийный акт преображения художественного мира произведения, изображенного в нем тварного мира и его земного слова одновременно. Акт преображения – как фиксация “границ” и установление сущностной “связи” между евангельским текстом и тварным контекстом во всех его качествах... Введение евангельского текста влечет за собой преображение художественного мира произведения в его онтологических и антропологических аспектах», – утверждает исследовательница [Новикова, 1999, 36]. Думается, нечто подобное мы наблюдаем и в «Жизни Арсеньева». Реальность, в том числе и зримая, страшная реальность смерти преображается в молитве, а в упованиях на вечную память и будущее воскресение восстанавливается или постигается смысл земной человеческой судьбы. Кроме того, для Бунина в этой книге важно и то, как совершается молитва, а именно, что она включена в контекст православной церковной жизни. Можно даже сказать, что мистика церковных служб оказывается открыта герою, переживается им как воцерковленным человеком.

В «Жизни Арсеньева» герой постепенно приобщается к миру православной религиозности, по мере того как расширяется его жизненный опыт, расширяется и углубляется опыт религиозный, опыт веры. И опыт этот набирается, как замечательно показывает

автор, впечатлениями и переживаниями. Роль знаний в духовном познании бунинского героя не является определяющей. От самых первых, детских ощущений Бога, обостренных столкновением со смертью, герой переходит к переживаниям, очень важным в жизни православного человека, – переживаниям великопостных дней, Страстной недели и наступающей затем Пасхи. Этот фрагмент из воспоминаний Арсеньева совершенно замечателен: переживается ситуация, когда, метафорически выражаясь, «Бог выходит из трансцендентности» (А. Кураев), касается нашего сердца и мы обретаем тот драгоценный духовный опыт, который остается с нами на всю жизнь: «А потом начинался Великий пост – целых шесть недель отказа от жизни, от всех ее радостей. А там – Страстная неделя, когда умирал даже сам Спаситель... На Страстной, среди предпраздничных хлопот, все тоже грустили, сугубо постились, говели... и я уже знал, что в пятницу поставят пред алтарем в рождественской церкви то, что называется плащаницей и что так страшно – как некое подобие гроба Христа – описывали мне, в ту пору еще никогда не видевшему ее, мать и нянька. К вечеру великой субботы дом наш светился предельной чистотой, как внутренней, так и внешней, благодатной и счастливой, тихо ждущей в своем благообразии великого Христова праздника. И вот праздник наконец наступал, – ночью с субботы на воскресенье в мире совершался некий дивный перелом, Христос побеждал смерть и торжествовал над нею. К заутрене нас не возили, но все же мы просыпались с чувством этого благодетельного перелома...» [6, 27]. Сила воздействия этого фрагмента в подробностях, любовно и бережно удерживаемых памятью и связанных с остротой религиозного чувства, личной причастности к таинствам православной жизни. Преодолевается онтологический разрыв между Богом и тварным миром и открывается София как ситуация «мы с Богом». Между тем очевидно и то, что идея Софии, если следовать концепции Флоренского, созерцается здесь в иной, нежели в ранее рассмотренных произведениях, ипостаси – по отношению к Сыну – как «разум твари, смысл, истина или правда ее», и потому присутствие духовного и в этом фрагменте, и в книге в целом переживается героем в напряженном экзистенциальном ключе, непосредственно обращенном в сферу личного опыта.



Кульминационным в развитии этой темы можно считать эпизод посещения подростком Арсеньевым вечерней службы. Уже то, что нас подводило к этой сцене постепенно, подготавливали к ней, свидетельствует об органичности вхождения героя в собственно церковный мир. Весь эпизод выполнен художником словно «на одном дыхании». Герой вновь захвачен переживанием всеобщей со всеми ее участниками, со всеми атрибутами и навсегда запавшими в душу подробностями. Показательно, что цитатами из молитв, псалмов, чтений и песнопений восстанавливается, по существу, вся последовательность той давней церковной службы. Очевидно, что Арсеньеву хорошо известен «состав» всеобщего бдения, он добросовестно и в то же время легко, органично следует канону, поскольку, по его признанию, «все это стало как бы частью» его души, «и она, теперь уже заранее угадывающая каждое слово службы, на все отзывается сугубо, с вящей родственной готовностью». Мотив родного, близкого, соединенный с мотивом тишины, тихого света, является определяющим для этой сцены. Личным чувством причастности к происходящему в церкви, какой-то особой интимностью окрашены многие и многие образы, приходящие из памяти. Это и «мягкие шаги священнослужителей, в теплых рясах и глубоких калошах проходящих в алтарь», и «тихая, согласная музыка хора», и «знакомый милый голос, слабо долетающий из алтаря», и священник, который «тихо ходит по всей церкви и безмолвно наполняет ее клубами кадильного благоухания», и «дивные светильничные молитвы», и «скорбно-смирненное “Да исправится молитва моя”» или «сладо-досто-медлительное “Свете тихий...”». Мотив тишины, феноменологически соединяющий окружающую обстановку и субъективное состояние героя, еще более подчеркивает тему согласия его сердца с церковным обрядом. Стройность службы, внутренне осознанная и принятая Арсеньевым целесообразность ее «составляющих» отзывается в его душе особым состоянием покоя, лада с самим собой и с миром, а также особым переживанием открывающихся здесь и сейчас истин, связанных с пониманием смысла очень важных для человека вещей – смысла человеческой истории и конкретной человеческой жизни. Можно сказать, что душе, подготовленной к открытию, высшая реальность открывается сама. Поэтому закрывающиеся и открывающиеся во время службы

царские врата воспринимаются как знамение «то нашего отторжения от потерянного нами рая, то нового лицезрения его», «дивные светильничные молитвы» выражают «скорбное сознание нашей земной слабости» и надежду на грядущее спасение. Стихиры «Свете тихий» со словами «Пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний...» рожают «видение какого-то мистического заката», а «тот таинственный и печальный миг, когда опять воцаряется глубокая тишина во всей церкви, опять тушат свечи» переживается как «погружение в темную ветхозаветную ночь». Можно предположить, имея в виду общую концепцию книги, ее экзистенциальную направленность, что автор не случайно выбирает из церковных служб всенощное бдение, а не литургию. Именно эта служба требовала от православных особого усердия, совершалась в течение целой ночи до рассвета и предполагала «духовное рвение». Исторически она была связана с заповедью, данной Христом апостолам: «Бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» [цит. по: Полный православный словарь, 1992, 576–577]. Другими словами, всенощная как один из знаков православной и церковной «составляющей» пространства жизни героя в своем символическом содержании органично, очень естественно соотносится с напряженностью его встреч с реальностью, его «хождение» по «герменевтическому кругу».

Завершением религиозного сюжета из жизни Арсеньева можно считать его воспоминание-переживание того страшного потрясения, которое вызвал разрыв с Ликой, ее спешный отъезд. «...Скудный свет свечи в неподвижном молчании спальни», «черные окна» и в переднем углу – «в его треугольнике висит старая икона, на которую она молилась перед сном: старая, точно литая доска, с лицевой стороны крашенная киноварью, и на этом лаково-красном поле образ Богородицы в золотом одеянии, строгой и скорбной, – большие, черные, запредельные глаза в темном ободке. Страшный ободок! И страшное, кощунственное соединение в мыслях: Богородица – и она, этот образ – и все то женское, что разбросала она тут в безумной торопливости бегства» [6, 283]. Оставленная Ликой икона (по-видимому, не случайно), как и ее последнее желание, чтобы скрывали от героя «ее смерть возможно дольше», вероятно, связаны с ее стремлением – несмотря

ни на что – помочь любимому человеку справиться с обрушившимся на него несчастьем. Поразительно, что образ Богоматери, утешительницы всех православных и их заступницы, с которым для Арсеньева оказалась навсегда соединена боль разрыва с любимой женщиной, несет в себе и возможность преодоления этой боли. В «больших, черных, запредельных глазах в темном ободке...» – способность все понять и простить, скорбь и сострадание, они дают надежду на утешение, а их «запредельность» как знак того мира, где сосредоточена тайна жизни и сокровенный смысл человеческих потерь. Думается, не случайно в тяжелейший момент жизни героя упомянута именно икона Богоматери, в этом угадывается его коренная, глубинная связь с православной традицией, для которой характерно особое почитание Божьей матери.

Таким образом, в «Жизни Арсеньева» автору важен духовный опыт православного человека, который главным образом набирается из переживаний церковной мистики и таинств православия. Благодаря этому опыту утонченная душа героя оказывается способной угадывать духовную реальность в окружающем ее мире. Конфессиональная и церковная природа этой реальности связана с тем, что при всем универсализме своей художественной философии Бунин решал вопросы личной судьбы человека, его личного выбора.

---

*Булгаков С. Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.

*Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1967.

*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 1.

*Пращерук Н. В.* Художественный мир Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999.

*Новикова Е.* Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. Томск, 1999.

П. А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // Контекст: Лит.-теорет. исслед. 1990. М., 1990.

Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 1 (Репринт).

Русская философия: Слов. М., 1995.

Словарь символов. М., 1994.

Философский энциклопедический словарь. М., 1997.